

学校编码: 10384

分类号_____密级_____

学 号: 10220061150092

UDC_____

厦 门 大 学

硕 士 学 位 论 文

论王再习的方言歌剧创作

About Wang Zaixi's Composition on Dialectal Opera

鲍 珏

指导教师姓名: 周 宁 教授

专 业 名 称: 戏剧戏曲学

论文提交日期: 2008 年 5 月

论文答辩日期: 2008 年 月

学位授予日期: 2008 年 月

答辩委员会主席: _____

评 阅 人: _____

2008 年 5 月

厦门大学学位论文原创性声明

兹呈交的学位论文，是本人在导师指导下独立完成的研究成果。本人在论文写作中参考的其他个人或集体的研究成果，均在文中以明确方式标明。本人依法享有和承担由此论文产生的权利和责任。

声明人（签名）：

年 月 日

厦门大学学位论文著作权使用声明

本人完全了解厦门大学有关保留、使用学位论文的规定。厦门大学有权保留并向国家主管部门或其指定机构送交论文的纸质版和电子版,有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅,有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索,有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

本学位论文属于

- 1、保密（ ），在 年解密后适用本授权书。
- 2、不保密（ ）

(请在以上相应括号内打“√”)

作者签名: _____ 日期: _____ 年 月 日

导师签名: _____ 日期: _____ 年 ____ 月 ____ 日

厦门大学博硕士论文摘要库

摘 要

长期以来，方言歌剧在侨乡泉州一度盛行，其中，剧作家王再习功不可没。他从舞台表演出发，从迎合观众的需要出发，他的歌剧扎根于侨乡，写侨乡人、侨乡事，注重客观性、真实性，在艺术上借鉴了歌剧、话剧、传统戏曲等多个剧种，将歌、舞、剧融于一炉，并熟练运用民谚俚语，取得了成功。他的歌剧创作突破了正统的西方大歌剧模式，也有别于民族歌剧，成为侨乡舞台上的一朵奇葩。

从前，方言歌剧是被学术界忽略的角落，事实上通过对方言歌剧的考察，我们能借鉴到发展民族化歌剧的经验，即只有在充分掌握丰富多彩的地方文艺形式的基础上，结合西方大歌剧的传统，才能探索出适合本民族发展的歌剧新路。

关键词：王再习；方言歌剧；本土化

Abstract

For a long time, Dialectal Opera is very popular in Quanzhou. Playwright Wang Zaixi had made great contributions. Aware of the importance of audience and stage, he concerned about people and things in Quanzhou. He had tried his best to make his scripts more true and more objective. He learned from opera, drama and etc. He combined songs, dance with drama and well used slang. It is his way to success. His Dialectal Opera is as wonderful as a flower because of the breakthrough in orthodox opera and national opera.

Dialectal Opera has ever been forgotten. In fact, we can learn a lot by inspecting Dialectal Opera and understand the way of national opera's development. Only when we have mastered a large number of local arts and the traditional of western opera, we can find that way of national opera's development.

Key words: Wang Zaixi; Dialectal Opera; Localization

目 录

引 言	1
第一章 方言歌剧的本土化历程	2
第一节 方言歌剧释义	2
第二节 泉州方言歌剧的形成	4
第二章 王再习与方言歌剧	8
第一节 王再习的方言歌剧创作概述	8
第二节 别具一格的歌剧模式	19
一、“歌”与“剧”的分立与融合	20
二、吸收与借鉴多种艺术样式	32
第三章 回顾与展望	45
第一节 方言歌剧的辉煌与局限	45
第二节 方言歌剧的“双面性”	49
总 结	53
参考文献	54
致 谢	55

Catalogue

Introduction.....	1
Chapter One The localization way of Dialectal Opera	2
Section One The interpretation of Dialectal Opera	2
Section Two How Dialectal Opera formed?	4
Chapter Two Wang Zaixi and Dialectal Opera.....	8
Section One The overview of Wang Zaixi's Dialectal Opera	8
Section Two The unique pattern of Dialectal Opera.....	19
One The discrete recombination of “songs” and “drama”	20
Two How to reference and absorb many kinds of arts?	32
Chapter Three The Recalling and Outlook.....	45
Section one The brilliant past and limitations of Dialectal Opera	45
Section Two “The two sides” of Dialectal Opera.....	49
Summary.....	53
Reference.....	54
Acknowledgments	55

引 言

泉州是地处祖国东南沿海的小城市，在民俗和话语结构上有自己强烈的地方特色。自 1961 年泉州歌剧团成立后，“新歌剧”进入侨乡，为了更好地传播来自北京、上海等大城市的较为主流和先进的歌剧艺术，以王再习为发起人之一的剧团领导开始了“方言歌剧”的探索 and 创作。

方言歌剧与传统意义上的西方歌剧有所差别。它与中国的民族歌剧具有同质性。这种同质性体现在对传统戏曲、话剧的吸收与借鉴上。因此，我们不能用正统歌剧的标准来衡量方言歌剧，而应该看到方言歌剧在对闽南地方文艺形式的整合上做出的贡献。

王再习（1935-1998），笔名水明、习之，福建泉州人，原泉州戏剧研究所所长，国家一级编剧，中国戏剧家协会、中国华侨文艺家协会、中国歌剧研究会、中国音乐剧研究会会员。他解放初期就投身于文艺工作，1957 年开始戏剧创作，当过演员、演奏员、导演，先后获得过市级汇演的乐员奖、优秀演员奖、导演奖、剧目创作奖等等，是一位受到闽南群众喜爱的乡土剧作家，曾被人称作是“侨乡歌剧的始作俑者。”

王再习的“方言歌剧”在内容上具有浓郁的生活气息，鲜明的地方色彩，以及较为深刻的思想哲理。他的歌剧深受戏曲模式的影响，将各种地方艺术形式熔铸于一炉。他在歌剧语言上采用了泉州方言，在艺术形式上杂糅了古今中外的戏剧、音乐形式，尤其汲取了泉州当地的俚俗民谚和丰富的传统戏曲资源，并在歌剧内容上反映侨乡人民的生活，融合了时代性和地域性，是泉州剧坛上一朵奇葩。他对方言歌剧的成功探索给予了我们丰富的歌剧实践经验，同时也暴露出一些不足——由于受制于戏曲模式，方言歌剧在一定程度上缩小了发展的空间，在当代多元文化浪潮的冲击下，难以重现昔日的辉煌。

第一章 方言歌剧的本土化历程

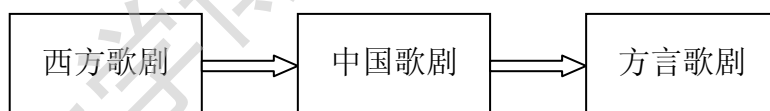
歌剧自从进入中国的戏剧界视野时，就在一次次地被戏曲同化、被政治话语改造的过程中，经历了一个“改头换面”的“民族化”过程。

在这样的时代背景下，以王再习等剧作家为中心的泉州歌剧团在高潮迭起的新歌剧运动中诞生了，他们把被“民族化”的歌剧移植到了泉州，在借鉴和模仿的基础上渐渐创作出自己的作品，形成浓郁的“侨乡特色”，使“方言歌剧”有了生命力，至此，歌剧经历了从“西方—中国—泉州”的“二次过滤”后，走上了歌剧“本土化”的道路。

第一节 方言歌剧释义

传统的西方歌剧、中国歌剧、泉州的“方言歌剧”概念，总共有三个定义层级，图示如下：

图 1：定义层级图



如图所示，这个概念的层次架构是以“西方歌剧”为主定义，再进行推演、下分，分定义和主定义之间构成依赖关系，具体来说：

“西方歌剧”是“台词全部和大部分由人声演唱加上乐器伴奏的戏剧作品。”^①西方歌剧讲究“一唱到底”，作曲者是歌剧的中心，编剧处于次要的地位；与此相适应的是，音乐结构较之戏剧情节显得更为重要，交响性、音乐性突出。

满新颖在他的《中国歌剧的诞生》一文中认为：“中国歌剧”是在原创性的多声音乐结构基础上表现戏剧情节、以歌唱为主要叙事方式、采取写实的表演风

^① 注启璋等编译：《外国音乐辞典》[M]. 上海音乐出版社 1988 年版. P544-545

格、在内容和形式上富于中国特色的综合性舞台艺术。^①歌剧对中国而言是不折不扣的“舶来品”，在中国存在着一个“嫁接传统”的民族化历程。中国的民族歌剧与西洋大歌剧的不同之处在于，编剧是创作集体的灵魂人物而非作曲家，编剧的思维是“戏曲思维”，缺乏西方歌剧的“声部思维”，即按照戏曲的情节发展模式构思创作剧本。

方言歌剧则是指歌剧传入中国以后，歌剧创作者在某些地区根据当地的风俗民情创作剧本，用地方音乐为素材谱曲，当地方言演出的歌剧。比较有代表性的方言歌剧有客家山歌剧，它是建国后新兴的剧种，用客家方言演唱，流行于梅县地区和惠阳、韶关等地的客家方言区；此外，四川地区也存在着“方言歌剧”，例如萧培禧所撰写的《铁树开花牛打滚：四川方言歌剧》就介绍了这一独特的艺术。虽然迄今为止，学界没有给“方言歌剧”一个精准的定义，但不可否认的是，由于我国地域辽阔、方言种类众多，不同的方言地区有不同的生存方式和生活习惯，有的甚至差异很大，造成了歌剧在流入以上地区时，不可避免地要经历一个“入乡随俗”的过程。

方言歌剧作为民族歌剧的分支，和民族歌剧具有“同质性”，二者都不能严格遵循西洋大歌剧的艺术规则，大量吸收了现代话剧、尤其是传统戏曲的元素，都具备政治宣传的功效，并且容易为广大群众所接受。

方言歌剧与民族歌剧最大的区别在于语言。顾名思义，方言歌剧是用方言演出的歌剧。方言的运用造就了方言歌剧所有的艺术表现形式具有很强的地域性和特殊性，它受众面小，仅限于该方言普遍流行的地区，却也能深深扎根于方言聚集地，受到百姓尤其是文化程度较低的农民喜爱，容易传播；而民族歌剧相较之下就具有一定的普遍性，受众面广，受到知识分子的追捧，但对于文化传统相对封闭、地理位置相对偏远的地区就难以形成气候，方言歌剧刚好填补了这一空白。此外，演出民族歌剧的都是国家级的大剧团，演员的演唱水平高，声部齐全，乐队完整，形式上更加靠近西方大歌剧；方言歌剧受地方歌剧团体的硬件局限，从而更靠近地方戏曲。

方言歌剧虽然与地方戏曲“歌、舞、白”相融合的形式相同，但也有所不同：地方戏曲中主要演出历史剧，表演具有程式化的特点；方言歌剧主要演现代人现

^① 满新颖：《中国歌剧的诞生》[C]. 厦门大学. 2006

代戏，表演没有固定的程式。方言歌剧更加形似于解放后的“戏曲现代戏”，即受斯坦尼斯拉夫斯基影响的改良式戏曲。这类戏曲受现实主义话剧影响，情节上更加复杂化，戏剧冲突也更多，不再出现“自报家门”的传统，形式上更接近话剧。

第二节 泉州方言歌剧的形成

西方歌剧产生于16世纪文艺复兴运动的末期。它首先出现于意大利，之后很快就传遍了欧洲各地和西方各国。歌剧产生于西方，发展于西方，1919年五四运动以后才传入我国。剧作家对歌剧的探索表明了“歌剧要在中国扎根，还必须走民族化、大众化的道路。”^①

1942年延安整风运动以后，《白毛女》在民歌、秧歌和其他民间音乐的基础上，吸取西方歌剧音乐性格化和戏剧化的经验，并尝试使用重唱与合唱的形式以及和声、复调等表现手法，“具备形式上的、艺术上的进步性，有丰富多样的表现力，在艺术上较为精致完整。”^②，表现出“音乐化的戏剧”形式，获得了“新歌剧”的美称，

抗日战争期间，为了向广大农民宣传抗日运动，泉州地区的文艺干部首次尝试用方言来演出抗战话剧，以抗战文工队为载体的话剧运动轰轰烈烈地开展起来。方言歌剧作为一种新兴的剧种，不受旧传统的束缚，容易跟上时代的步伐，迅速反映现实生活，被视为战争年代与现实斗争的思想武器。大批的文艺干部如王爱群、林任生、许炳基等人加入到方言歌剧创作大军中。解放战争期间，话剧运动出现了短暂了停滞。解放后，戏剧活动又重新活跃起来，原先的抗战文工队逐渐分成了两个专业文工队——泉州文工队和晋江专区文工队。1949-1950年间，以许炳基为代表的晋江专区文工队成员尝试创作方言歌剧《光荣灯》。这出戏模仿秧歌剧，以载歌载舞的形式演绎了一个慰问军属的小故事，并在创作过程中，将南曲中的一支曲子填上通俗易懂的歌词，移植到该剧中。这出戏演出后引起了强烈反响，受到群众的热烈欢迎。《光荣灯》的成功标志着泉州地区方言歌剧雏形的形成。随后，泉州文工队也不甘示弱，由黄连升等人改编创作了另一部方言歌剧《柳树井》，但收效没有《光荣灯》来得好。至此，泉州地区的文艺工作者

① 王新民：《中国当代戏剧史纲》[M]. 社会科学文献出版社 1997 年 12 月版. P125

② 张庚：《论新歌剧》[M]. 中国戏剧出版社 1958 年版. P12

们开始了漫长的方言歌剧探索之路。

《光荣灯》为方言歌剧创作积累了宝贵的经验，在此基础上，以王爱群为代表的歌剧创作者改编了移植了《赤叶河》，进行地方化的尝试，从闽南本土的方言、戏曲、音乐、舞蹈、文学、美术等多方面艺术形式出发，改变了原剧的背景、事件、人物、风土人情、生活习俗等，使之成为闽南的《赤叶河》。这次改变无疑是成功的，“《赤叶河》的剧情脍炙人口，许多歌曲在群众中广泛流传，业余剧团还把《赤叶河》的歌曲称作《赤叶河》调加以选用。……《赤》剧的成功演出，带动了整个晋江地区的几百个专业及业余剧团纷纷编演大型及小型的方言歌剧，形成一个闽南方言歌剧运动之势，几乎占领了整个闽南戏剧舞台。”^①

泉州原本只有戏曲剧团，但方言歌剧的成功尝试使许炳基等文艺工作者意识到“才子佳人”式的传统戏曲已经不能适应时代的需要，且认为泉州一直有优秀的歌舞传统，应该有新的文艺团体加以继承。另外一方面，1957年开始的“大跃进”运动使得泉州的文艺界也刮起了“跃进”之风，党的政策需要有新的文艺团队进行宣传。于是，在吸取《赤叶河》成功经验的基础上，在继承晋江专区文工队传统的基础上，泉州歌剧团的前身——晋江专区侨乡歌剧团应运而生了，王再习也从小学教师的岗位上离开，加入到歌剧团这只文艺大军中。晋江专区侨乡歌剧团是1961年10月由中共晋江地委决定建立的（1963年改为专区歌剧团），它以“争生存、打基础、侨乡、土货”为方针，确定以演歌剧为主，兼演话剧、歌舞。剧团面向侨乡，为侨乡工农兵服务。在这样的方针指引下，歌剧团经常深入山区、海岛、农村演出，扎根群众，在不断地与观众互动中，吸收反馈，从观众的欣赏口味出发，立足本地区，特别是广大农村，满足和适应人民的欣赏习惯和审美要求。再加上剧团吸收了泉州多元的传统戏曲和民间文化，使得歌剧的创作和表演形成了浓郁的闽南地方特色。这样，以歌剧团为依托，土生土长的泉州方言歌剧得到了进一步发展，继续在歌剧地方化的道路上进行探索和尝试。

待歌剧传播并影响到泉州，全国范围内的歌剧创作已经进入了1957—1966年这个高潮期，即倡导彻底的“歌剧民族化”时期，在这样的历史情境下，泉州特有的“方言歌剧”也遭到同化。歌剧团从对歌剧的“移植改编”阶段开始，就坚持走“民族化”的道路。1961年晋江专区侨乡歌剧团成立以后，为顺应当时的

^① 许炳基：《坚持闽南方言歌剧地方化的探索——从闽南方言歌剧〈莲花落〉的演出说起》[N]．《影剧报》1982年第8期

时代潮流，歌剧团以歌剧创作为政治服务为宗旨，制定了剧团工作“三大方针”：

一是演出全国流行的经典戏剧，如《血泪仇》、《白毛女》、《窦娥冤》等。二是进行方言歌剧的创作实践，如王再习创作的《红珊瑚》，吸收了梨园戏的音乐和打击乐以及表演的身段步法；又如改编剧《红岩》，初次用闽南方言表现党的地下革命斗争题材。三是演出歌舞和小歌剧。

在“三大方针”的指引下，方言歌剧从民族歌剧中汲取创作灵感，从歌舞中获得艺术素材，从而在不断地借鉴中得以充实完善。从宏观上看，包括王再习等剧作家在内的方言歌剧的创作大体可分为文革前和文革后两个阶段，这两个阶段作品内容不同、风格迥异：

文革前是改编移植阶段，由于文本的内容是现成的，这一阶段的歌剧在内容上缺乏地方特色，只是将经典的民族歌剧用方言翻译，并在南曲和当地民歌中挑选最通俗、最好听的曲子，例如南曲的《三千两金》等进行“配唱”，然后搬上舞台。这一阶段前后经历了从“直译”到“意译”的过程——剧作家们从原先生硬地将文本逐字逐句地用方言翻译，到后来按照语境和语意结合方言音韵特点进行转译。在“直译”的阶段，有些剧本在语言结构、语汇组成、语法运用上出现许多弊病，不南不北，既不像普通话，也不像泉州方言。在“意译”阶段，剧作家们开始注意掌握表述事物和语言技巧的运用规律，掌握丰富的方言词汇，尤其是民间口头语、谚语、成语、俗语等等，使得作家用方言描绘生活风貌、风俗习惯、乡土人情、服装穿戴以及人物气质、心理特征等方面都具有地方化的特点。

文革后是自主创作阶段，这一阶段的歌剧在文本内容上取得重大突破，开始从侨乡的日常生活取材，反映侨乡人民自己的喜怒哀乐，挣脱了意识形态话语的藩篱，剧作家笔触指向人和人性；在方言的运用上突破“翻译”的桎梏，利用民谚俗语组织戏剧语言，使之更加活泼丰富、贴近生活；在音乐方面，在借鉴南曲、民歌的基础上，吸收了流行音乐的元素；在舞台表演方面，引入了民间舞蹈。这一阶段是方言歌剧的高潮和成熟期，在《光荣灯》延续下来的方言歌剧框架内，“侨乡特色”在歌剧的方方面面都得到了恰如其分地体现。

西洋歌剧流入中国，经历了一个歌剧“民族化”的历程，诞生了“新歌剧”；而“新歌剧”流入侨乡泉州，又成功经历了一个“本土化”的过程，在艺术形式上实现了“土”与“洋”的对接，在内容上体现了时代性与地方性的融合。“中

国新歌剧从革命圣地延安的宝塔山下诞生以后，迄今只有几十年的历史，而闽南方言歌剧则解放初由解放大军的文工团传播到闽南地方，经过当地戏剧工作者作了地方化的尝试产生出来的，为时也有三十二年了。”^①

泉州方言歌剧的服务对象较广，包括所有闽南语系所在的地区——泉州、厦门、漳州、台湾和东南亚一带，包括广大华侨等。因此方言歌剧具有一定的影响力。在它从诞生到走向成熟的过程中，王再习功不可没。因此，诗人秦岭雪评价王再习是“中国当代方言歌剧最出色的实践者之一。”

① 许炳基：《坚持闽南方言歌剧地方化的探索——从闽南方言歌剧〈莲花落〉的演出说起》[N]．《影剧报》1982年第8期

第二章 王再习与方言歌剧

王再习的“方言歌剧”从内容上看，结合时代背景，写侨乡的人和事，具有很强的真实性和感染力，思考了当下的社会问题，兼具“诗”的抒情和“哲”的思想；从形式上看，他将歌剧的“综合性”特征加以“地方化”的诠释和补充，利用泉州地区丰富的民间艺术资源，合理地运用到歌剧创作中去。他的歌剧既有“乡土性”又有“时代感”。王再习所做出的努力，是对泉州方言歌剧成功有益的尝试。王再习的方言歌剧，具有深刻的“草根”性质，它生于民间，长于民间，没有经过主流意识的疏导和规范，没有经过文化精英的加工改造，充满着乡土气息，蕴涵着丰富的生活共识，在 20 世纪 80 年代对泉州地区的影响相当大。

第一节 王再习的方言歌剧创作概述

王再习出生在泉州，泉州地区有梨园、高甲、莆仙、木偶、打城、越剧、京剧、芗剧等三十三个剧团十一个剧种；他的出生地“承天巷”，自古以来就是泉州有名的戏巷。王再习从小耳濡目染，形成了他对戏剧舞台敏锐的观察力和感受力。他边看戏边思考，尤其注意那些深受群众喜爱的戏曲片段，久而久之，他便能准确捕捉到哪些片段“有戏”。此外，王再习对泉州地方民俗文化了如指掌，这更为他的创作积累了丰富素材。在这样的创作背景下，创作歌剧成为了王再习的“主业”，他把歌剧称作是“痛苦而又值得追求的事业。”泉州歌剧团以“争生存、打基础、侨乡、土货”为方针，也为王再习的歌剧创作定了性。可以说，曾任泉州歌剧团团长的王再习紧紧围绕这“十字方针”开展创作的。

歌剧团建团后开始排练的剧目，首先移植了由王再习翻编、陈德宣作曲的歌剧《红珊瑚》（1962 年），这部戏以闽南方言演出，大胆地进行“歌剧戏曲化”的尝试，剧本将背景放在惠安崇武的渔村，采用当地的服饰，吸收了梨园戏的音乐和打击乐以及表演的身段步法。后来又改编了《红岩》，初次用闽南方言表现党的地下革命斗争题材。

王再习六十年代后从事方言歌剧编剧，创作、改编剧作品二十多部，除了《红珊瑚》（1962 年）这部翻编作品以外，还引进翻编了小歌剧《抢伞》（1962 年）、

Degree papers are in the "[Xiamen University Electronic Theses and Dissertations Database](#)". Full texts are available in the following ways:

1. If your library is a CALIS member libraries, please log on <http://etd.calis.edu.cn/> and submit requests online, or consult the interlibrary loan department in your library.
2. For users of non-CALIS member libraries, please mail to etd@xmu.edu.cn for delivery details.

厦门大学博硕士论文摘要库